

# 李南桌文藝論文集

生活書店發行

第...

李南桌文藝論文集

李南桌

各地生活書店發行

中華民國二十八年八月

物讀論理藝文版出店書活生

# 文藝筆談

胡風著

實價九角

本書共分四輯：第一輯包含作家論兩篇，就兩個作家底創作實踐和思想歷程展開到文藝理論和創作方法問題，闡明了他們底存在的意義和對於時代要求的關係。第二輯包含論文十二篇，就現實的文學現象或理論問題發展新見，指明了每一問題底發生基礎和解決途徑。第三輯，包含創作批評五篇，就具體的論文和作品說明創作實踐和生活實踐的關聯。第四輯，包含外國作品（已有中譯的）的介紹與批評六篇。是作者近年來文藝批評的結集。

文學與生活  
文學百題（三版）  
文學問答集  
文藝思潮小史  
小品文和漫畫  
小說與民眾  
小說說（論文）  
文藝與宣傳  
戰時文藝通俗化運動  
怎樣學習詩歌  
李南桌文藝論文集

胡風著

傅東華編

夏征農著

徐懋庸著

陳望道編

何家槐譯

以羣譯

郭沫若著

司馬文森著

穆木天著

李南桌著

三版三角

一元五角

再版五角

再版三角

實價五角

實價四角

二角五分

一角五分

實價七分

實價四角

三角五分

## 文藝百題

傅東華編 三版 一元五角

# 目錄

廣現實主義	一
關於「文藝大眾化」	一〇
評曹禺「原野」	二三
論「差不多」和「差得多」	三五
關於豈明先生	四三
抗戰與戲劇	五二
「意識」與「形象」	五九
再廣現實主義	六六
論典	九一

論集體創作·····	106
關於魯迅先生·····	115
附錄：悼李南桌(矛盾)·····	117

## 廣 現 實 主 義

現代的每一個作家，不管他的態度是嚴肅的，還是遊戲的，在他提筆之前，總難免意識的或半意識的想到下面這些問題：「我到底是屬於那一個旗幟下面的？我在寫作上持的是什麼態度？抱的是什麼主義？我認爲這個世界是怎樣生成，怎樣排列的？我的天性嗜好，近於那一邊？」甚至他還想到：「怎樣才可以迎合一般人的心理？怎樣才可以『升官發財』？保持私人的利益？」

這種過程看來非常自由，其實是很受限制的。巴爾扎克一心一意盼望王政復辟，但是他筆下的人間喜劇却正指示着新興資產階級的興隆。

果戈理作死靈魂，寫完不朽的地獄相，到第二部——他的煉場，就只好寫了再燒掉；因爲他實在尋不出與他理論一致的現實。這甚至使他後來精神失常，造成一個悲劇的

結局。

上面這兩個例子，可以證明作家是脫不開現實的，——不管他自己怎樣的想；然而批評家却大都願將作家分爲若干派別，並選定一種做指導理論。

從前大家公認，莎士比亞是文藝復興時期的代表作家，浪漫主義的先鋒。可是近來又說他是寫實的了。這種說法自然是更進了一步，不過對付仲夏夜之夢一類的東西是頗有點費力的。有些人以爲理論越進步，批評工作便可以越輕鬆，這實在是妄想；就是現在所達到的教育理論，一個小學教員的責任已經是一個當代的天才擔負了。

歌德是被分成少年老年兩個階段的，也就是浪漫時代與古典時代。這兩種精神在他的終身大業，——浮士德中很明顯的存在着，而且他們在第二部中結了婚，還生了個大頭兒子『猶弗里翁（Euphorion）』——拜輪的化身。（由此順便可以看出在歌德腦中的拜輪並非單純的是個浪漫詩人，如一般人所想像的。）此外，在浮士德中，狹義的寫實的精神也不時顯露，如城門之前（Before The Gate）酒肆（Auerbachs

Cellar In Leipzig) 兩景就是很好的例子。象徵的色彩更瀟灑全作，浮士德與魔鬼便象徵着「人性」的兩面：肯定的與否定的。

福樓拜爾是一個不動心的藝術家，有意的純寫實主義者，然而實際上他還是很浪漫的，很感傷的。他寫東西努力把自己隱藏，却還是不時顯露。如一顆簡單的心中的一些人物，他是一面懷舊，一面處理着的。作家是一個人，一個人有一個人的視角，這是跟他的藝術不可分的。

普希金被稱做拜輪的模倣者，可是他的：「The Captain's Daughter」却開了托爾斯泰的戰爭與和平的先河。高爾基這個偉大的現實主義者就兼有浪漫的傾向——而且他是意識着的。

世界上沒有一個作家是單純地屬於那一派別的。這種分法是一種名學功夫，在文學史上才可以發現，現實世界上是沒有的。

渥茨渥斯 (W. Wordsworth) 從平凡中看出奇異，古律瑞治 (S. T. Coleridge)



從奇異中看出平凡；這兩位「湖上詩人」的相映成趣，可以看出每一個作家對現實都有他單獨的新發現；對藝術形式的史的堆積上，都有他單獨的新貢獻。我們可以說每個作家都有他自己的「主義」。

而所有的「主義」可以說是一個東西。孔子有句話述說他老來的「聖」境：「從心所欲不逾矩。」——我們可以說浪漫主義的理想就是「從心所欲」，而古典主義的終極則為「不逾矩」。這兩者貌似矛盾，——不過我們只要加以展開就會知道：果真要達到最「從心所欲」，必須最「不逾矩」；反之如想達到最「不逾矩」，也非做到最「從心所欲」不可。這兩者實是相反相成的。最古典的即是最浪漫的，最現實的最後是一個整個的東西，——相應於現實是一個整個的。

現實包括一切。藝術的具象並不僅限於意識界的，直接的表面上的現象，而是常常如夢的產生一樣，是間接的，聯帶很多的，潛意識的活動。任何一個人間接對自然的感應，也是現實的一部份，——曾有過「超現實主義」這個名詞，然而這「超」也正是現實。

這好比孫猴子翻跟斗，無論如何還是跳不出佛爺的手心。這當然並不是說就無需批評，不必指出正確的方向了，——而且正是表示需要。不過所需要的是以創作與現實為根據的批評，而不是名詞上的玩弄吧了。

大凡學問的進步，都由於新的事實越來堆積的越多，隨着人類的認識前進，「例外」成正比的增加，結果到一個相當時期便發生革命，將舊理論推翻，創造起一個新的體系。文藝批評也是如此。我們只應該設法把一切作家都包容在一個體系裏，却不該自己定下一個尺寸，長了不要，短了也不要，——這是變相的懶惰。

批評家應該指出一篇作品那些地方是正確的，那些地方是空想，那些地方缺乏形象性。一句話，「從不合理的外衣中發現合理的核心，」才是批評家的天職。

再進一步講，就是那些「不合理的外衣」也是必然的被他穿上的；這可以在作家的歷史環境中，找出牠的根源。找得的結果再加上作品本身，正是更高一級的成果，更深一層的現實主義。

近幾年所提出的兩個口號「社會的寫實主義與革命的浪漫主義」就是一種擴大，把文藝的視野放寬了不少；然而還是不夠的，因為真實的作家跳不出現實去，「主義」的門限是不必要的。

至於我們現在的抗戰文藝，則所有的只是『攝影主義』、『公式主義』——這是在現實的表面上滑行的必然結果。一支曲子沒有高低抑揚，一篇講演一字一字的看着稿子讀下去，這無論如何難稱牠是藝術，也絕不是報告文學，連半製品也夠不上。

西洋人常說我們愛好技巧：上自升官發財，下至纏足走路，無往而非技巧。實在這是承獎得很。我們所喜歡的是八股，迴文，老八病，新八病，公程式大全……一句話：公式現在「抗戰文藝作法」雖然尚未出版，然我相信編輯的一定大有人在，因為我們早已找着一套新的「起承轉合」了；我們比西洋人聰明——正像很多人所自負的那樣——知道那條路是「捷徑」，怎麼樣才節省精力，不至於「傷」了「腦筋」。

這種天賦在教科書中也可看出。譬如說，一道「三加二等於五」的例題，在這行字

下面往往畫着一幅如下的圖：「三個人往右，一個加號；再往右，兩個人；再過去是一個等號；最右，是一排一模一樣的五個人立正站着。」這是不會使小學生感到興趣的，所以常常看見圖上那些少年都很快的長了鬍子；因為在現實中尋不出那樣整齊好看的十位人物，尤其是中間的加號和等號。

類似上面的情形在文藝上是非常普遍的。這實在是淺薄的理論的整脚繙譯，貧乏的觀念的可憐具象，這是從觀念出發而非從現實出發的，是唯心的而非唯物的。理論可以幫助我們把握真理，然而却不能當做直接繙譯的一個原本。理論同現實的對立，正是抽象同具象的對立。

舊幾何學上有條公理：「兩點之間的最短距離是一條直線。」新幾何學把牠推翻了。因為在現實上，兩點之間的最短距離是一條曲線。人人從現實到藝術去都有他自己的最短距離。這個過程正像一切過程一樣，是矛盾的前進，却非一條簡單的直線。

我們可以有一個共同的方向，因為在現實中有；却不會有一個共同的「作法」，因

爲在現實中沒有。

現在還有一個無聲的見解頗爲一般單純的樂觀分子所默認，也是助長文藝界的貧乏現況的，就是以爲一「抗戰」便「萬事亨通」了，所以大家都朝向正號的一面，把負號的一切「秘而不宣」好像一說出就會「擾亂後方」似的。這是「諱疾忌醫」自古就有明訓打倒的。

其實錯誤的暴露有時比正面的建設還要有力，還要重要。就譬如說「失敗主義」吧，本是極有害的傾向，然而，在我們中間牠却實實在在存在着；雖然是潛伏的，却常常的週期作祟。所以，現在即使是一個失敗主義的作家如將他的悲觀實感變成藝術，那也應該歡迎的。因爲他實在無形中寫下了他及其同伴的病症，把他心裏隱藏着的病「表」（借用國醫用語）出來了！就功用來講，這是做了打倒牠消滅牠的第一步。有阿Q正傳，我們才能槍斃心中的「阿Q」；不然，還不過是「精神的勝利」。

杜思退也夫斯基的罪與罰是一幕「靈魂」上的拷問；雖然作者沒有指出最後的

根源及其解決的途徑，然而他把一個問題深刻的暴露了。至於剩下的工作，那是一篇非公式的正確批評就可以替他完成了的。

我們的文藝界喜歡大家搶着向一個角落走。以致我們的一本流水帳還是殘缺不完。這個責任是應該作家同批評家兩方面來負的。把自己與當前的中心現實——「抗戰」——間的最短距離線找出來吧！這只有在實踐中才能做到。放開筆寫，不要顧到那些形式主義；「條條路通到羅馬」，我們將很自然的聯合成一個整體，因為我們只有一個共同的大團圓——「最後勝利」！即使是漢奸（如有前途）同這個結局也是不可分的。

我們無須乎抱着一種什麼主義；只要是一個作家，廣義的說來，他必定是一個實現主義者，不管他自己如何不願意，別人如何不願意。如果我們非要一個「主義」不可，那麼就要最廣義的「現實主義」吧！

## 關於「文藝大衆化」

在歷史上，有許多名詞的含義是不僅表面上所見到的那一點的。表面上那一點只不過指出了主要的，或發端的一面而已。「文藝復興」、「宗教改革」、「五四運動」……這些名詞都不是簡單的一面的定義所能局限的。

「抗戰」也是這類名詞中的一個，是含有文化史的一階段的意義的。我們將看到「文藝大衆化」也是牠的許多含義中之一，是牠的一面。因為「抗戰」給「大衆化」預備下了最有利的條件；反過來，「抗戰」又需要「大衆化」的支持才能迅速完成牠的任務。

未來的史學家或將這樣寫：「文藝大衆化」倡導於「五四」，完成於「抗戰」。「五四」時代所做到的是替「白話」取得了合法的地位，「大衆化」是還談不到的。

這並沒有什麼奇怪，因為「大衆化」絕不是單純的一個表現工具上的問題。

「大衆化」這個名詞有許多人拿來同「通俗」混起來用——固然名詞的爭執是一種最無聊的遊戲，然而許多人把「通俗」的原意思毫不變的來替換「大衆化」，這種混用却是有害的。直接可以影響到「大衆化」運動，間接可以影響到整個的「抗戰」。

「俗」本是同「雅」對着說的。「通俗」的意思彷彿就是說自己本是站在高處的一個「雅」的所在（或即象牙之塔），却偶爾向下一望，覺得芸芸衆生，實在「俗」得可憐，於是毅然下來，拉大家一把——然而這是屈就，不久還要上去的。這種骨子裏存着輕視的「大衆化」，結果一定爲「大衆」所輕視，所唾棄。這是搭了台訓話——却又不像希臘羅馬的圓劇場，台是放在劇場的最底處的；這是一種特權意識的反映，牠的根幾乎同歷史一邊長，是潛伏着的，因此也更加有害。

這一點是一個實際的「通俗」者都知道的，然而我們的「民衆喚起」家却常常



在這兒失敗。看了「火燒紅蓮寺」之後，真有四處雲游，入山求道的；却不見那一位上前線的是因為讀了我們某一篇作品後的結果。

這種現象在許多旁的國家也差不多。我們只要看看她們的讀物統計就可以知道。通俗作品總是佔着絕對的優勢，「黑幕」「偵探」……一類的東西永遠是最賺錢的商品。這都是多數人被關在文化門外時必然的現象。高級的東西同他們隔絕了，他們的高級需求被掩蔽着，所餘的低級趣味及一些疲倦後的幻想就正好被「通俗作品」迎合着。

據說當初希臘的挑夫，把担子一放，坐下來休息的時候，所談的都是彫刻，悲劇，喜劇；這是可能的，在藝術還沒有脫離「大眾化」的時候。北平的車夫就可以同你大談京戲，而且他們的欣賞程度是相當高的。

胡適之先生的「白話文學史」雖然正像題目所指示的一樣，是以白話為中心觀點來處理中國文學的；可是他附帶的實證了下面這一點：文藝是離不開大眾的，文藝在